

EL PAISAJE PAMPEANO EN LA REVISIÓN DISCIPLINAR DE LA HISTORIA DEL ARTE

Prof. Natalia Giglietti (FBA – UNLP)

Nuevas preguntas y nuevos problemas

La inclusión de los estudios visuales o de la cultura visual provocaron un gran número de investigaciones en la historia del arte local que refiriéndose a autores centrales como Svetlana Alpers, Michael Baxandall, W.J.T. Mitchell¹, comenzaron a establecer vinculaciones entre la percepción y la representación del espacio. Para ello, la experiencia de la visualidad y los modos en que los elementos culturales e históricos intervienen tanto en lo visto como en lo representado resultó un eje problemático privilegiado.

La historia de las miradas y su construcción en una coyuntura sociocultural determinada reclama la participación de otras disciplinas que se cruzan en estos nuevos abordajes. Así, la antropología, la sociología de la cultura, la historia social del arte, la historia cultural y los análisis semióticos propician el encuentro de nuevas preguntas y nuevas hipótesis que, en el caso que nos convoca, incorporan el estudio de distintos registros de representación, escritos (crónicas, literatura, epígrafes) y visuales (mapas, litografías, y fotografías) para cuestionar su condición de documentos y discutir la transparencia de toda representación.

Desde este aspecto, las imágenes constituyen un lugar predilecto, la atención sobre sus funciones en estrecha cercanía con las prácticas que las habilitaron, proporciona un análisis que se concentra más allá de lo representado y enfatiza su carácter de construcción para permitir la apertura de otros significados.

De acuerdo con estos abordajes, puede citarse el caso de Marta Penhos, que analiza las imágenes de Sudamérica a partir de tres expediciones españolas a fines del siglo XVIII, relacionándolas con las circunstancias de su realización, la formación de sus productores, las funciones que les asignaron, los públicos a las que estuvieron destinadas, su valoración a lo largo del tiempo².

Para desentrañar los mecanismos de construcción de las imágenes, por ejemplo, en el caso de las vistas malaspinianas, Penhos enlaza los recursos utilizados para la representación del espacio con los modelos provenientes de la tradición artística de los Países Bajos durante el siglo XVI. Esta comparación que devela las articulaciones compositivas e iconográficas en distintos períodos históricos posibilita la configuración de un entramado de relaciones entre las imágenes provenientes del campo artístico con imágenes que circulaban en otros espacios

¹ Cf. Alpers, S. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Blume; Michael Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y Experiencia en el Quattrocento*. Madrid: Gustavo Gili; Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.

² Penhos, M. (2005). *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI, p.23.

discursivos. Dicha propuesta, que da cuenta de estos nuevos enfoques, como bien señalan Baldasarre y Dolinko, "...no asumen la superioridad de las artes visuales por sobre otro tipo de imágenes, sino que las analizan de un modo transversal, buscando problematizar las jerarquías y seguir interrogándolas en tanto instancias productivas"³.

Como parte de esta nueva expansión metodológica, es necesario remarcar en el trabajo de Penhos que no solo son los aspectos compartidos con la tradición artística los que vehiculizan las vistas, sino también son las tareas propias del hacer científico, las que se trasladan al modo de producción de las imágenes. La noción de serie y comparación, dada por una sucesión de imágenes que permitían abarcar tanto el territorio completo como las singularidades de cada perfil costero, son interpretados por Penhos como la representación de un itinerario de viaje, señalando un propósito no sólo descriptivo sino cognitivo y de dominio sobre el suelo americano. Son estos recursos, provenientes de distintos campos de conocimiento, los que indican según Penhos la función de las vistas como registro complementario de la cartografía y la escritura.

Ahora bien, si entendemos que es el carácter documental y de acompañamiento de las prácticas científicas expedicionarias a lo que estas imágenes estaban destinadas, cabe preguntarse ¿Dónde radica la singularidad de las vistas? La hipótesis que desarrolla la autora se centra en los desplazamientos entre lo visto y lo representado, entre la experiencia concreta y la nueva experiencia visual presentada por las imágenes.

Por ello, el modelo iconográfico de las vistas además de resultar un modo eficaz para configurar una matriz en la representación de las ciudades de Sudamérica, demostró las complicaciones, sobre todo en aquellas ciudades que carecían de características predominantes para su identificación visual, como lo era Buenos Aires.

El problema de representación visual de la capital austral, por su escasez de atributos se complejizó en otros espacios del territorio nacional, como la pampa, que no remitían a ningún modelo icónico conocido⁴. Por lo tanto, lo singular de las vistas radicaría en la prueba que constituyeron más que un registro sobre "la cartografía puntillosa de los territorios explorados", para exponer las maneras en que se acordaron los modos de representación del espacio.

Hasta aquí, el uso del término vista propuesto para designar estas imágenes expedicionarias no presenta mayores problematizaciones, quizás porque la denominación vista no alude al discurso estético de las imágenes sino al espacio discursivo donde ellas se estudian. Un espacio que se define por las nuevas preguntas y no por el análisis de su valor estético, sino por sus sentidos y sus modos de definir experiencias visuales en contextos concretos"⁵.

³ Baldasarre, M.I. y Dolinko, S. (2011). "Imágenes e historia del arte en Argentina". En *Travesías de la imagen. Historias de las Artes Visuales en la Argentina*. Buenos Aires: Eduntref, p.13.

⁴ Penhos, M. (2005). *Op.cit.*, pp. 336-337.

⁵ Marchesi, M. y Szir, S. (2011). "Intervenciones estratégicas para una redefinición disciplinar". En *Travesías de la imagen. Historias de las Artes Visuales en la Argentina*. Buenos Aires: Eduntref, p.33.

Sin embargo, Verónica Tell, retomando los aportes de Rosalind Krauss⁶, propone incorporar la noción de paisaje en los análisis de las vistas. La investigadora afirma que si se trabaja con una idea de paisaje proveniente del campo artístico, las imágenes (aquellas que fueron realizadas por fuera de ese campo) se encontrarían forzadas en un esquema reducido. Sin embargo, si se interroga al paisaje desde la práctica de la cultura los alcances del concepto se vuelven más productivos y enriquecedores en comparación con el de vista. “Tal vez ampliando el sentido del término hacia toda representación simbólica de la naturaleza realizada a partir de determinada estructura, orden y recorte podamos incluirlas”⁷.

Esta versión extendida del paisaje tiene su respaldo en numerosos trabajos provistos desde el encuadre teórico-metodológico de la sociología de la cultura⁸. En especial, refiere a los planteos realizados por W.J.T Mitchell, quien definió al paisaje como medio y no como género pictórico. El problema de denominarlo como género radica, según expone el autor, en la tendencia a olvidar que el asunto, los objetos naturales, no son simplemente la ‘materia prima’ a ser representada por la pintura, sino que ya desde mucho antes es una forma simbólica. Verónica Tell plantea esta cuestión cuando adhiere a la noción de Mitchell y afirma que la interpretación del paisaje como medio de expresión cultural abre paso no solo a la proximidad de las vistas con otras formas de representación de la naturaleza, sino a la discusión sobre el carácter documental y objetivo de las imágenes.

En fin, es este marco teórico (que propone entender la naturaleza percibida, de antemano, como una forma simbólica y las imágenes como una segunda representación) el que propicia a su vez, una lectura crítica en cuanto a la aplicación de ciertos atributos a la imagen, como la objetividad, que son propios de la práctica científica.

De estos análisis se puede inferir que para la historia de la representación del espacio nacional, la investigación de Penhos puede ser considerada un aporte sustancial que abre otros interrogantes en torno a la inscripción de la problemática del paisaje pampeano en esta nueva propuesta metodológica. Asimismo, los avances de Tell en torno a la visión expandida del paisaje y la supuesta transparencia de los registros visuales permiten preguntarse acerca del papel que adquirieron las imágenes del territorio en la apropiación de nuevos espacios para la nación.

Nuevas categorías de análisis

⁶ La autora plantea que, solo la elección de la palabra vista implica un alejamiento del discurso estético y por lo tanto, una distancia con la concepción de paisaje, vinculado a la presencia de una esfera estética. De este modo, denominar paisaje a las vistas significaría atribuirle un concepto del discurso estético a producciones realizadas en el marco de un discurso científico. Cf. Krauss, R. (2002). “Los espacios discursivos de la fotografía”. En *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

⁷ Tell, V. (2009). “Panorámica y close up: construcciones fotográficas sobre una usurpación”. En *Meeting of Latin American Studies Association*. Rio de Janeiro, Brasil.

⁸ Cf. Mitchell, W.J.T. (1994). “Imperial Landscape”. En *Landscape and Power*. Chicago and London: University of Chicago Press; Williams, Williams, R. (2011). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.

Como hemos venido desarrollando, la ampliación de los objetos de estudio provocó la discusión de los métodos y de los conceptos tradicionales. En el marco de estas investigaciones resulta ineludible la renovación del concepto de paisaje más allá del género pictórico. El trabajo de Paola Cortés-Rocca deja expuesta esta diferenciación articulando el paisaje con la percepción moderna. La interpretación del paisaje como un fragmento desprendido de la naturaleza, entendida como totalidad. Así, el paisaje fruto de una operación selectiva de ciertos elementos de la naturaleza, se configura como una nueva unidad, que no logra separarse del todo⁹. Este punto similar a la propuesta de Mitchell, en la medida en que la naturaleza es percibida como fragmento, deja de ser un material en bruto para configurarse en la experiencia. Lo que agrega Cortés-Rocca es la contextualización de esa mirada en el proceso fragmentario de la experiencia moderna. Ahora bien, estas formulaciones teóricas no tratan de desplazar el surgimiento del género pictórico del centro de análisis sino de retomar su emergencia para ponerlo en relación recíproca con la aparición de este nuevo modo de percibir la naturaleza. En otras palabras, para que surja y se constituya el paisaje como género debería existir una transformación en la percepción de la naturaleza pero también, sería el género, como conjunto de convenciones para la representación del espacio, el que posibilitaría percibir el paisaje como fragmento y como nueva totalidad.

Podemos observar las líneas de trabajo desplegadas en el estudio de Cortés-Rocca, en autores como Lefebvre, De Certeau, Mitchell y Simmel¹⁰ que cuestionaron ciertos conceptos como geografía, lugar, espacio y paisaje para profundizar en sus vínculos con las prácticas socioculturales y por ende, con la historia de la mirada. En el contexto local, la autora toma como referencia a Aliata y Silvestri¹¹ quienes ensayan sobre la idea de paisaje y su concepción moderna.

Finalmente, es interesante destacar la inclusión de una categoría en la que se reúnen paisaje y fotografía. Cortés-Rocca propone que todo paisaje es siempre un paisaje fotográfico y esto deriva de la comparación entre paisaje desde la experiencia moderna, como hemos visto, y acto fotográfico:

El doble efecto del paisaje-la melancolía por una totalidad perdida y la promesa de una reconciliación entre el fragmento y el todo- y que lo constituye en la 'tragedia moderna por

⁹ Cortés-Rocca, P. (2011). "Territorios: desde el paisaje romántico a la urbe positivista". En *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de La Nación*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, p. 108.

¹⁰ Cf. Simmel, G. (1998). "Filosofía del paisaje". En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península; Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*. París: Editions Anthropos; De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente; Appleton, J. (1975). "A framework of Symbolism". En *Experience of the Landscape*. Londres: John Wiley and sons.

¹¹ Cf. Aliata, F y Silvestri, G. (2001). *El paisaje como cifra armónica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

excelencia' parece la definición perfecta, no solo del paisaje fotográfico sino de toda imagen ofrecida por la cámara.¹²

En este derrotero, donde toda imagen fotográfica podría ser considerada un paisaje, la autora propicia un acercamiento entre el retrato y el paisaje fotográfico a fin de conferirle a este último atributos de una colectividad. "Los paisajes se prestan para ser leídos como paisajes nacionales."¹³ Estas correspondencias entre fotografía, nación y territorio son examinadas por Verónica Tell al momento de trabajar en torno a las imágenes fotográficas de la Campaña del Desierto (1879) y sus exploraciones topográficas posteriores (1882-1883). Las preguntas que subyacen en función a lo planteado por Cortés-Rocca y que Tell también retoma parecen distanciarse de esta correlación entre paisaje fotográfico y paisaje nacional: ¿Cómo definir la nación argentina si aun los límites del territorio no estaban definidos? ¿De qué modo los paisajes fotográficos pudieron asistir a la idea de nación?

Más que a una idea de nación, argumenta Tell, las fotografías tomadas pueden contribuir a la conformación de un relato parcial sobre la apropiación de tierras y el sometimiento de los pobladores indígenas¹⁴.

En el transcurso de los capítulos, Cortés-Rocca se dedica a especificar esta supuesta analogía entre paisaje fotográfico y paisaje nacional (aquel que simboliza el rostro visible de una colectividad) y podemos entrever que es en el análisis de las fotografías de Pozzo donde se dificulta la comparación anunciada. La noción de paisaje nacional se configura, según Cortés-Rocca en la articulación con aquel proyecto de nación que debía apropiarse de lo que estaba por fuera. "El dominio de ese territorio constituye una empresa nacional que coincide con la idea de que la naturaleza no es todopoderosa y puede ser domesticada para empezar a construir la nación"¹⁵

Quizás, podríamos agregar que, en vez de pensar las fotografías como generadoras de paisajes nacionales y emblemas de una colectividad, ellas (las de la Campaña del desierto) ayudaron a una visualizar una ficción que sostuvo el imaginario del desierto como espacio vacío para legitimar la expansión territorial y definir las fronteras. En este sentido, como bien refiere Tell, estas imágenes fotográficas (las de Antonio Pozzo) tuvieron como principal impulso materializar el suceso histórico:

Alsinista ferviente, Pozzo ponía el foco en la intervención militar e iba en busca del registro de un gran acontecimiento histórico (...) Así como con Pozzo las tropas eran las protagonistas en ese escenario pampeano que dejaba de ser llanamente un espacio, en las páginas

¹² Cortés-Rocca, P. (2011). *Op.cit.*, p.109.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Tell, V. (2009). *Op.cit.*

¹⁵ Cortés-Rocca, P. (2011). *Op.cit.*, p.124.

de los álbumes de los agrimensores el primer protagonista era el territorio.¹⁶

De todos modos, Cortés-Rocca concluye en su análisis con criterios semejantes a los Tell, su despliegue resulta un tanto confuso, sobre todo por la abundancia de interpretaciones basadas en el diálogo entre la literatura romántica¹⁷ y las fotografías posteriores a fin de examinar cómo se produjo la representación del desierto en ambos registros. Si bien es cierto que la literatura proporcionó un imaginario sobre la llanura pampeana como desierto, espacio vacío, carente de civilización, las imágenes de Antonio Pozzo introducen, a su vez, los problemas para representar ese vacío y por el otro, la experiencia directa del fotógrafo en el territorio. Tanto Verónica Tell como Paola Cortés-Rocca se aproximan en similares argumentos. Sin embargo, es necesario subrayar que, quizás por las diferencias en los recorridos académicos, Tell proporciona una serie de análisis que atiende a las particularidades de las imágenes, como por ejemplo, el señalamiento de determinados encuadres (panorámicas y *close up*) para detenerse en ciertos detalles como las sombras de los propios fotógrafos, que le permiten indagar en el carácter construido y los aspectos más opacos de la representación. En este último caso, el énfasis puesto en las sombras posibilitó la reflexión de una presencia autorreferencial¹⁸ en la imagen fotográfica:

En las imágenes donde se encuentran las sombras del fotógrafo y su equipo, también la dimensión transitiva remite a la fotografía. En otras palabras, se trata de una autorrepresentación desde una doble vertiente pues incluye mediante estas sombras la visualización de los medios que hacen posible a la Fotografía-entendida como dispositivo y sistema de representación-y devela, por otra parte, su propia y específica situación de producción – de esa fotografía concreta-. Se da aquí una particular forma de *mise en abyme* que pone en escena no una nueva representación sino lo que está fuera del campo y, de manera sintomática, lo que hace posible la representación.¹⁹

En una línea similar con Marta Penhos, las nociones de Tell para desentrañar los procedimientos formales, iconográficos y compositivos de las fotografías, se respaldan en los aportes de Roger

¹⁶ Tell, V. (2009). *Op.cit.*

¹⁷ Cf. Echeverría, E. (1837). “La cautiva” en Rimas y Sarmiento, D.F. (1845) *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*.

¹⁸ Cf. Tell, V. (2003). “La Toma del Desierto. Sobre la autorreferencialidad fotográfica”. Actas 1er Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes – IX Jornadas del CAIA “Poderes de la Imagen”. Buenos Aires: CAIA. CD-ROM.

¹⁹ T Tell, V. (2008). *La fotografía en la Construcción de Relatos de la Modernización Argentina 1871 - 1898*. Tesis de Doctorado. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - UBA, p. 61.

Chartier²⁰ en cuanto a la problemática de la representación y de Louis Marin²¹ quien favoreció las diferencias metodológicas para abordar imágenes y textos.

Finalmente, Laura Malosetti y Marta Penhos sugieren esta distinción, a la hora de abordar las representaciones de la pampa como desierto desde la literatura pero sobre todo desde las imágenes:

...la pampa tiene otra historia que se despliega a lo largo de su iconografía. Esta historia en imágenes aporta elementos y matices que no podrían obtenerse de otro modo, para la comprensión de cuestiones tales como la relación entre hombre naturaleza en el medio americano²²

En ese sentido, las autoras vuelven a trabajar con los estudios iconográficos y warburgianos para analizar los aspectos del paisaje pampeano en la pintura y en la litografía decimonónica. Así, entendiendo a la llanura imbuída en el 'drama de la conquista' proponen dos series que les permiten dividir la producción visual según sus características formales.

La primera que sigue la directiva de 'poblar el desierto' se compone de imágenes donde se acentúan las líneas de horizonte, el formato apaisado y el recorte de figuras sobre fondos planos. La segunda serie, caracterizada por el enfrentamiento y la apropiación de tierras a los indígenas, selecciona a Rugendas como protagonista de esa pampa, escenario del conflicto civilización-barbarie²³. De este modo, la presencia de los personajes y el desarrollo de escenas como los malones o los raptos resulta privilegiado y el paisaje es el marco donde se despliegan los conflictos culturales. Un marco que, sin lugar a dudas, sigue presentándose como vasto e incommensurable.

En fin, según las autoras el triunfo militar de la Campaña del Desierto, la apropiación definitiva del territorio y la definición de los límites de la nación provocó que la pampa deje de ser considerada como escenario de problemas y como el espacio de los otros para adquirir una connotación bucólica y aparecer como el reservorio de las tradiciones criollas²⁴.

La pampa adquirirá autonomía en una coyuntura donde los estigmas de lo bárbaro se desplazan a la ciudad y el lenguaje plástico se renueva por la llegada de la modernidad. Condiciones que para las autoras evidencian la emergencia de la figura de la pampa como paisaje nacional. Cabe

²⁰ Cf. Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

²¹ Cf. Marin, L. *Des pouvoirs de l'image*. Paris: Editions Du Seuil, 1993; *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions Usher, 1989; *Le portrait du roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

²² Malosetti Costa, L. y Penhos, M. (1991). "Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa". En *Campo-ciudad en las artes en Latinoamérica y Argentina*. Buenos Aires: CAIA, p. 197.

²³ Malosetti Costa, L. y Penhos, M. (1991). *Op.cit.*, p.199.

²⁴ Malosetti Costa, L. y Penhos, M. (1991). *Op.cit.*, p. 202.

aclarar el análisis se centra en las imágenes provenientes del campo pictórico y cómo estas vehiculizan la relación pampa-paisaje nacional.

Si pensamos en las fotografías podemos observar claramente que no se produjeron imágenes destinadas a trabajar en torno a la llanura pampeana como espacio autónomo, desligado de los estigmas de lo bárbaro, sino que, se siguieron realizando álbumes que, anteriores y posteriores a la Campaña del desierto²⁵, registraron de manera simultánea la exploración del territorio²⁶, las actividades rurales y los símbolos de una ciudad moderna, con sus monumentos y sus instituciones. Sin embargo, Graciela Silvestri considera que fue justamente la fotografía la iniciadora de las primeras imágenes de la pampa solitaria y su aparición provocó que la pintura asumiera características formales basadas en sus procedimientos:

Lo que resulta paradójico, mirando desde las experiencias centrales, es que instalándose en la perspectiva de la vieja e ilustre academia, Blanes rompe con la tradición iconográfica de la pintura de costumbres y paisajes, ya entregadas lábilmente al gesto de la acuarela, el color sin sostén del dibujo, la rápida y sugerente pincelada, la impresión, el efecto (...) del detalle en función del testimonio documental (...) En mi opinión, la clave para comprender la seducción de las imágenes de Blanes se encuentra en la utilización de la fotografía en el procedimiento -el clima *fotográfico* de sus obras- (...)por lo que puede aventurarse que la fotografía no sólo resultaba, para él, un recurso más en el proceso de producción de sus cuadros, sino que era inspiración concreta de sus figuraciones²⁷

Se advierte aquí una interpretación sobre el papel que asumieron las artes visuales y la fotografía en la configuración de la pampa como paisaje nacional que de alguna manera, se distancia de las hipótesis de Penhos y Malosetti en varios aspectos. Entre ellos, el surgimiento del paisaje pampeano, como figura autónoma, en las imágenes fotográficas antes que en la pintura. Silvestri argumenta, a partir de los álbumes de Benito Panunzi y Esteban Gonnet, que "...junto a las acostumbradas escenas de costumbres, aparece el motivo de la pampa solitaria que pocas veces se encuentra en otras obras plásticas como sujeto de representación"²⁸.

²⁵ Cf. Alexander, Abel, Buchbinder, Pablo y Priamo, Luis, *Buenos Aires. Ciudad y campaña (1860-1870)*, Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2000; Alexander, Abel, Bragoni, Beatriz y Priamo, Luis, *Un país en transición. Fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Noroeste (1867-1883)*, Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2002; AA.VV. (2009). *Primeras vistas porteñas. Fotografías de Esteban Gonnet. Buenos Aires 1864*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.

²⁶ Cf. Vezub, Julio, *Indios y soldados. Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la "Conquista del Desierto"*, Buenos Aires, El elefante blanco, 2002.

²⁷ Silvestri, G. (2011). "Paisaje con figura: derivaciones de la pastoral pampeana". En *El Lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de La Plata*. Buenos Aires: Edhasa, pp. 208-211.

²⁸ Silvestri, G. (2011). *Op.cit.*, p.210.

Otro de los aspectos radica en la diferencia sobre la concepción plástica de los primeros modernos. Mientras que, para Penhos y Malosetti, es Sívori (uno de los primeros modernos) el que inaugura una representación de la pampa mediante una noción plástica renovada²⁹.

Silvestri considera que tanto Schiaffino³⁰ como sus contemporáneos continuaban la tradición del naturalismo francés y por ende, lo que primaba era la intención de ser fieles a lo que veían. Sin embargo, rescata la figura de Juan Manuel Blanes como referente de la ruptura iconográfica de las imágenes de la pampa, a través del uso de la fotografía. Aunque para las historiadoras del arte, Blanes se encuentra todavía ligado a la construcción de la pampa como escenario narrativo. A pesar de sostener este criterio, las imágenes seleccionadas por Silvestri para ejemplificar este cambio se vuelven inconsistentes debido a la elección de ciertas obras donde aparecen personajes, en este caso gauchos, realizando actividades en la vasta pampa. Por esta razón, inferimos que el desfasaje entre las imágenes y su posterior análisis conduce a una interpretación poco probable, en lo que concierne a la supuesta ruptura propuesta por Blanes. Si bien puede haber una novedad respecto a lo formal (por la incorporación de la fotografía en el proceso de producción, cuestión que tampoco queda muy clara al observar las imágenes) no la hay si consideramos que la pampa sigue actuando como fondo de una escena costumbrista.

En cuanto a las imágenes fotográficas que tienen por objeto capturar la llanura pampeana, pudimos observar que Silvestri compara las obras plásticas con las fotografías para comprobar en estas últimas la emergencia de un nuevo motivo iconográfico de la pampa.

Pues bien, consideramos que el análisis de las fotografías en los álbumes de Gonnet y Panunzi, elude la intención descriptiva testimonial e histórica de estas imágenes como así también, las incipientes construcciones o las actividades rurales capturadas por la cámara en la soledad pampeana, que poco a poco comienza a ser intervenida.

Paisaje pampeano y modernidad

El fin de los conflictos territoriales y la bienvenida a una modernidad renovadora de los lenguajes formales resultaron condiciones favorables para construir la relación pampa y paisaje nacional. Este vínculo, conflictivo en un principio por la hegemonía de las palabras sobre las imágenes y la presencia de modelos iconográficos proveedores de paisajes a la europea, comienza a florecer a

²⁹ Cf. Malosetti Costa, L. y Penhos, M. (1991). *Op.cit.*, p. 202.

³⁰ Graciela Silvestri considera la producción pictórica de Schiaffino como 'miope' por perseguir la tendencia del naturalismo en Francia durante 1870, radicando, en cambio, su potencialidad en la política cultural por el interés en la construcción de una cultura nacional. Es interesante retomar esta concepción desde la perspectiva de Andrea Giunta por la renovada pregunta acerca de la figura de Schiaffino en el marco de las vanguardias locales que sigue, sin lugar a dudas, los interrogantes de Laura Malosetti. "...Schiaffino, pintor que se posiciona con su pintura en un terreno de transgresión al canon pero cuya irreverencia pronto tomará la forma, en principio conservadora, de fundar un Museo de Arte Nacional (...). Es esta misma iniciativa la que permite pensar que más que cambiar de posición como vanguardista, su decisión puede ser leída como una avanzada de vanguardia pero en el campo institucional" En AA.VV. (2009). *Primeras vistas porteñas. Fotografías de Esteban Gonnet. Buenos Aires 1864*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, p.10.

medida que surgen paisajes pampeanos cada vez más despegados de los temas literarios. Desde la mirada de la nueva historiografía es ineludible mencionar a Malosetti y Penhos, quienes como hemos mencionado, colocan tempranamente a Eduardo Sívori en el centro de estas discusiones y en el proceso de 'apropiación del paisaje'. Por otro lado, a Silvestri, quien ubica la producción de estas imágenes nacionales en el marco de las vanguardias de entreguerras y en la propuesta conjunta de poseer un pasado y crear una pampa sublime³¹ para la proyección de la nación.

Mediante un análisis riguroso de las obras de Sívori, Penhos se dedica a trabajar plenamente a través de la producción del artista a fines del siglo XIX y a principios del siglo XX. La exposición de Penhos discrimina entre los motivos provenientes de las convenciones en la representación de la pampa durante el siglo XIX y las innovaciones de Sívori centradas en la exploración de los mínimos recursos que presenta el paisaje:

En todas las obras mencionadas, salvo en *Paisaje*, Sívori aleja el punto de vista como ningún pintor del siglo XIX lo había hecho: árboles y animales se tornan minúsculos en la vastedad de la llanura. Han desaparecido las osamentas, elemento de fuertes connotaciones negativas recurrente en la iconografía decimonónica.³²

A pesar de esta apropiación del paisaje pampeano caracterizada por la escasez de elementos y en algunos casos, de un tratamiento pictórico cercano a la abstracción³³, las autoras afirman la exploración, por parte de Sívori, de una sensación ya conocida, la infinitud y la inmensidad de la pampa. Ya sea por la composición, "cuyos únicos elementos son la tierra, el cielo y entre ambos un horizonte muy bajo, sin interrupciones"³⁴ o por la aserción de que "...el desierto es más desierto que nunca"³⁵, Sívori abre el camino hacia una nueva manera de plasmar visualmente la pampa, que desde la perspectiva de las autoras permanece en la actualidad.

³¹ Silvestri utiliza tres categorías estéticas (lo bello, lo pintoresco y lo sublime) para aplicarlas en los registros seleccionados ya sean visuales, orales o escritos. En cuanto a lo sublime, la autora lo utilizará para consignar aquellas imágenes de la pampa donde se profundiza la sensación de vacío y monotonía. Además, según su hipótesis lo sublime resulta apropiado para el proyecto de nación al que se aspiraba. "...lo sublime, vinculado con lo sagrado, con la ausencia de fronteras y de comprensión humana que el universo natural ofrece como nítida contracara de la posibilidad real de dominio técnico del mundo, no sólo se apresta como categoría definitoria de toda experiencia artística; también juega un papel decisivo como instrumento político para conmover a las multitudes" Silvestri, G. (2011). "Fuentes para la pampa modernista". *Op.cit.*, p.242.

³² Penhos, M. (1996) "Eduardo Sívori y el problema de un "Paisaje Nacional". En *Actas 2das Jornadas del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*. Buenos Aires.

³³ *Ibídem*.

³⁴ Malosetti Costa, L. y Penhos, M. (1991). *Op.cit.*, p. 203.

³⁵ Esta afirmación toma en consideración las críticas sobre la falta de organización y la desidia registrada en el territorio luego de más de veinte años de efectivizada la Campaña del Desierto. En este sentido, Penhos afirma que "El estatismo de algunos de sus cuadros, más que serenidad y placidez, parecen transmitir la idea de un espacio donde la historia no transcurre, sobre todo si tenemos en cuenta la situación de las tierras arrancadas a los indios hacia la época en que Sívori pintó sus paisajes (...) Los paisajes de Sívori, si bien se alejaron decididamente de la temática narrativa de la literatura decimonónica, supieron condensar en un nuevo contenido antiguas percepciones y valoraciones

También Graciela Silvestri plantea esta cuestión cuando, por ejemplo, selecciona la categoría de lo sublime para aplicarla en aquellas imágenes de la pampa que tenían el objetivo de convertirse en símbolos de la patria. Antes de avanzar sobre los modelos que propone Silvestri es necesario confirmar que las tres especialistas, consideran la síntesis y el proceso de abstracción del paisaje como búsquedas que sostienen la imagen de vacuidad y soledad, ya frecuentada en el pasado, sobre todo, por la literatura decimonónica. Sin embargo, Silvestri prefiere vincular el lenguaje vanguardista de la abstracción como el motor a partir del cual se impulsan motivos centrados en convertir a la llanura en un paisaje sublime. Entre los modelos rescatados, se encuentran el tópico geológico-pampeano y el idilio de la pampa y la ciudad. En el primero se pone el eje en el pasado prehistórico de la pampa para resaltar la suspensión del tiempo y la construcción de un imaginario metafísico. En el segundo, la identificación con los barrios del 'bajo' Buenos Aires y el Río de La Plata remarca la nostalgia por la pampa desaparecida ante el acelerado progreso de la ciudad. Si bien consideramos que ambos modelos resultan interesantes por sus renovados acercamientos con la problemática de la pampa como paisaje nacional, a medida que se despliegan, se difumina la articulación propuesta al inicio y los aportes pertenecientes al campo de las artes visuales aparecen en escasas ocasiones. Además, en las obras citadas predomina un análisis temático, en algunos casos, un tanto forzado para la adecuación de las imágenes a los modelos propuestos:

La inflexión seria del tópico geológico-pampeano será fielmente representada por una de las tendencias más literarias de la pintura moderna: el surrealismo y sus ecos (...) la veta surreal alcanzará su expresión mucho más tarde, en pintores como Roberto Aizenberg (...) y el tópico se renueva bajo esta mirada desprejuiciada y llena de guiños, como los gliptodontes de Clorindo Testa.³⁶

Podemos entrever que las imágenes son utilizadas para ilustrar los tópicos, que, como alude Silvestri, son transversales a todo el siglo XX, lo que dificulta el acceso a un estudio pormenorizado del contexto particular de cada obra como también sus especificidades en cuanto a los aspectos compositivos y formales. Por último, en el segundo modelo, se hallan ciertas menciones a Pedro Figari y Horacio Coppola, entre otros. En estos casos, resulta complejo vincular las imágenes con la hipótesis sobre el impulso de la abstracción para promover ciertos motivos. En fin, lo sublime como categoría se licua en un mar de referencias hacia la arquitectura, la literatura y las artes visuales. Si bien el proyecto de Silvestri es sumamente interesante por sus aportes interdisciplinarios, para el caso de las artes visuales se vuelve un poco difuso, justamente a la hora de hablar de la singularidad de la imagen respecto a otros

vinculadas con la llanura con la realidad sociopolítica del momento en el crisol de un lenguaje pictórico innovador" en Penhos, M. (1996). *Op.cit.*

³⁶ Silvestri, G. (2011). *Op.cit.*, p. 258.

discursos. Quizás, como también observamos en la propuesta de Paola Cortés-Rocca, los recorridos realizados por las autoras, infieren en otro modo de vincularse con la iconicidad, en el caso de Graciela Silvestri su trayectoria se encamina por los vínculos entre arquitectura e historia cultural.

A modo de conclusión

En síntesis, se han presentado en este artículo algunas de las recientes investigaciones en el marco de la revisión disciplinar de la historia del arte. Pudimos observar el privilegio otorgado al trabajo con las imágenes atendiendo a sus modos particulares de configuración y circulación. Para ello, una tarea crucial resultó ir al encuentro de aquellas que se hallaban por fuera del campo artístico, tal es el caso de los renovados análisis de Marta Penhos en lo que refiere a las vistas malaspinianas y la distinción entre lo visto y lo representado o de Verónica Tell y Paola Cortés-Rocca a partir de la examinación pormenorizada de las fotografías de fin de siglo. Además, pudimos constatar que estos nuevos objetos de estudio propiciaron nuevas preguntas y la reformulación de ciertas categorías, como la problematización acerca de las nociones de paisaje y vista, fundamentales para abordar la representación del espacio. Asimismo, la revisión acerca de la estigmatización de la llanura como desierto y su articulación con el proyecto del Estado Nacional, inauguró un capítulo superador en la historia de las imágenes en nuestro territorio, pues se vincularon activamente los conflictos socio-políticos con el lenguaje plástico y las funciones que adquirieron litografías, ilustraciones, fotografías y pinturas. En este sentido, Laura Malosetti Costa y Marta Penhos propusieron un estudio centrado en los modelos iconográficos conocidos y su adaptación y reformulación para este espacio, tan particular por su presunta carencia de atributos. A todo esto, se adicionó la ineludible presencia de lo ideológico y por ende, el lugar que se le otorgó en tres momentos claves, el avance sobre el desierto, el enfrentamiento, la apropiación y la resolución del conflicto para finalmente constituirse como paisaje nacional mediante innovaciones compositivas y formales arraigadas en la economía de recursos visuales. Desde otra perspectiva, se sumó el trabajo de Graciela Silvestri que si bien no persigue una rigurosidad en el análisis del lenguaje plástico, provee interpretaciones sugerentes que consideran ciertas categorías estéticas como instrumentos políticos, útiles para un abordaje interdisciplinario que se desplaza entre la arquitectura, la historia, la literatura, las artes visuales y las publicaciones periódicas.

En fin, el recorrido por los textos deja expuesto la importancia del tema en la actualidad, además de ofrecer una lectura enriquecedora que revisa, cuestiona y pone en discusión categorías, problemáticas, metodologías y propone renovadas preguntas en lo que concierne al paisaje pampeano.

Dada la recurrencia de este tópico en numerosas prácticas artísticas contemporáneas habría que centrarse en lo sucesivo en el estudio de estas obras que revisitan y ponen en litigio la

determinación de la llanura pampeana como desierto ¿Cuál es el alcance, cuáles son los límites y cuáles son los cuestionamientos de estos pensamientos en las producciones actuales? ¿Cómo se vinculan con el contexto socio-político a doscientos años de la Revolución de Mayo?

Bibliografía

- AA VV. (2003). *Vanguardias Argentinas: Mesas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- AA.VV. (2009). *Primeras vistas porteñas. Fotografías de Esteban Gonnet. Buenos Aires 1864*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- Aliata, F y Silvestri, G. (2001). *El paisaje como cifra armónica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Alpers, S. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Blume.
- Appleton, J. (1975). "A framework of Symbolism". En *Experience of the Landscape*. Londres: Jonh Wiley and sons.
- Balsadarre, M.I. y Dolinko, S. (2011). "Imágenes e historia del arte en Argentina". En *Travesías de la imagen. Historias de las Artes Visuales en la Argentina*. Buenos Aires: Eduntref.
- Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y Experiencia en el Quattrocento*. Madrid: Gustavo Gili.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas. Foucault, Certeau, Marin*. Buenos Aires : Manantial.
- Cortés-Rocca, P. (2011). "Territorios: desde el paisaje romántico a la urbe positivista". En *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de La Nación*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Echeverría, E. (1837). "La cautiva" en *Rimas*.
- Krauss, R. (2002). "Los espacios discursivos de la fotografía". En *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*. París: Editions Anthropos.
- Malosetti Costa, L. y Penhos, M. (1991). "Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa". En *Campo-ciudad en las artes en Latinoamérica y Argentina*. Buenos Aires: CAIA.
- Marchesi, M. y Szir, S. (2011). "Intervenciones estratégicas para una redefinición disciplinar". En *Travesías de la imagen. Historias de las Artes Visuales en la Argentina*. Buenos Aires: Eduntref.
- Marin, L. (1981). *Le portrait du roi*. París: Editions de Minuit.

- Marin, L. (1989). *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*. París : Éditions Usher
- Marin, L. (1993). *Des pouvoirs de l'image*. Paris : Editions Du Seuil.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1994). "Imperial Landscape". En *Landscape and Power*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Penhos, M. (2005). *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Penhos, M. (1996) "Eduardo Sívori y el problema de un "Paisaje Nacional". En *Actas 2das Jornadas del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*. Buenos Aires.
- Sarmiento, D.F. (1845) *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*.
- Silvestri, G. (2011). *El Lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de La Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- Simmel, G. (1998). "Filosofía del paisaje". En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- Tell, V. (2009). "Panorámica y close up: construcciones fotográficas sobre una usurpación". En *Meeting of Latin American Studies Association*. Rio de Janeiro, Brasil.
- Tell, V. (2003). "La Toma del Desierto. Sobre la autorreferencialidad fotográfica". *Actas 1er Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes – IX Jornadas del CAIA "Poderes de la Imagen"*. Buenos Aires: CAIA. CD-ROM.
- Tell, V. (2008). *La fotografía en la Construcción de Relatos de la Modernización Argentina 1871 - 1898*. Tesis de Doctorado. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - UBA.
- Vezub, J. (2002). *Indios y soldados. Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la "Conquista del Desierto"*. Buenos Aires: El elefante blanco.
- Williams, R. (2011). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.